Del habla a la escritura, de la escritura al habla

==

Una poética de la oralidad tras seis años de investigación del seminario euraca

Empieza... en un descampado a las afueras de una ciudad concreta. La nuestra. Cuando el 8 de noviembre de 2012 las que íbamos a ser las participantes más asiduas del colectivo de investigación en lenguas, lenguajes y crisis Seminario Euraca nos reunimos por primera vez, la primera imagen que convocamos es la de dos jóvenes, Ángela y Pablo, que ensayan a disparar una pistola en un descampado de las afueras de Madrid, en la película *Deprisa, deprisa* de Carlos Saura (1981, min. 14:02–15:30).

La segunda imagen que miramos aquella tarde ya incluye a la banda completa, Pablo, Ángela, Sebas y el Meca, paseando por la explanada del Cerro de los Ángeles (min. 30:23–35:45). Cuando los cuatro amigos

llegan al conjunto monumental que se erige en el cerro observan el desmembramiento de las estatuas que lo componen. El Meca pregunta a unas señoras mayores, de aspecto conservador, por el motivo del destrozo de las imágenes religiosas. Ellas responden que se debe a fusilamientos hechos por soldados republicanos durante la guerra civil. «Algo habrán hecho», zanja el Meca, y los cuatro se ríen ante la mirada escandalizada de las mujeres. Por motivos contrarios a los de las señoras, podríamos decir que nos inquieta dicha falta de memoria de la guerra en unos jóvenes que, o bien han migrado desde los pueblos de la submeseta sur (como Pablo), o bien podrían haber sido los primeros miembros de sus familias ya nacidos en poblados de infraviviendas o barrios de aluvión mayormente levantados al sur de la ciudad, en tanto señala una interrupción de la transmisión entre las clases populares peninsulares que las describiría no ya sólo como altamente empobrecidas y despojadas de los derechos materiales básicos para ejercer la ciudadanía, sino también, y en muchos casos en relación directa, como previamente derrotadas, represaliadas y/o expulsadas de sus tierras de origen /1/. Los cuatro jóvenes desconocen qué podrían tener que ver ellos mismos con aquellos otros (posibles) jóvenes republicanos cuyos cuerpos (físicos y culturales) el régimen franquista se ocupó de suprimir, y sobre cuya supresión erigió un relato desmembrado. Ante la pregunta por el pasado, no se reconocen. Ante la pregunta por el futuro, corren *deprisa deprisa*, a lo largo de una trama de sueños de bienestar, robos a bancos y asesinatos, muy romántica, y de final trágico.

La imagen de unos jóvenes *tan jóvenes y tan fuertes que no tienen pasado* /2/ pero que no obstante son, o parecen, capaces de apoderarse por un breve momento de un trozo de mundo mediante la acción, invitaba al arranque de la investigación colectiva llamada Euraca en virtud no de una identidad —por ejemplo— de clase, por más ladeadas del mercado laboral que en ese momento estuviéramos la mayoría de participantes habituales del Seminario, sino de una suerte de alianza simbólica entre nuestra juventud (de diversas edades) y (no sólo) la de aquellos de la película (sino la de otras tantas movilizadas desde el año 2011), en el deseo de acción, invención, y provocación de un cambio que suele cualificarla como tal. La imagen también nos convocaba a una re-situación de ciertos relatos y paisajes de la crisis política y económica de los dosmiles sobre el descampado desarrollista a punto de ser inundado de vivienda (y consiguientes procesos de extensión del modelo propietario, especulación, corrupción, burbuja inmobiliaria, y despolitización de la luchas por el derecho a la ciudad) que tan nítidamente condensa la dimensión material del nudo sociohistórico de la llamada Transición y que, con tanta frecuencia, escamotean los paisajes y relatos emitidos por los medios de comunicación /3/. Básicamente, veníamos a preguntarnos qué historias y contextos —como, por ejemplo, las migraciones masivas a exterior e interior de la península sucedidas en los años 50, 60 y 70— habían quedado recortados del marco visible, nombrable y pensable armado por los objetos culturales de una democracia (y una cultura democrática) que para 2012 estaba siendo fuertemente revisada.

En un momento de alta proliferación de asambleas 15M /4/ y en el que todavía se sucedían las situaciones espontáneas de

«toma de la palabra» en cualquier evento de la vida social y cultural, es decir, en un momento en el que estaba en juego la crucial pregunta por los modos de la representación política, intuimos que era oportuno ampliar a la lengua el cuestionamiento de/por/para la redistribución de la voz. La diferencia entre *dar voz* y *tomarla* fue, pues, una de las preguntas claves de, al menos, los dos primeros programas del Seminario, titulados «Toma la lengua», si no del conjunto de la investigación realizada durante estos cinco años.

En la medida en que en la cultura logocéntrica occidental tendemos a asociar el habla con el cuerpo que habla, y al cuerpo con la parte irreductible del ser, distinguiéndola, así, como exterioridad radical de una escritura que es considerada sociolecto ajeno adquirido por el cuerpo mediante la alfabetización, y por lo tanto, de uso fuertemente jerarquizado; y en la medida en que, por ello mismo, somos capaces de imaginar pocos gestos más *figuralmente democráticos* que aquel que consiste en que, pese a todos los condicionantes negativos de partida, «alguien toma la palabra», es decir, se presenta ante los otros que conforman su comunidad por sí mismo, a sí mismo, «en sus palabras», parecía (y aún parecería) crucial preguntarse por al menos tres cuestiones nodulares a la hora de articular voces, escrituras y cuerpos del heterogéneo cuerpo social en una poética de escritura (hacia adelante) y lectura (hacia el pasado) que nos relate y re-sitúe, a saber: 1) las ideas sobre la lengua que naturalizan la ilusión de la existencia de un habla espontánea, completamente escindida y distinguible de la escritura, y de carácter siempre genuino, propio e interior, privado; 2) las ideas sobre la escritura que naturalizan la ilusión de la transcripción limpia y neutra del habla, o del sonido por la letra, en equivalencias 1 a 1, sin apenas mediación, como entes completamente autónomos; 3) y las ideas sobre la cultura que naturalizan la representación estereotipada de los sujetos iletrados por su habla incorrecta e irrestricta y otorgan cualidad de neutralidad a la dicción de los sujetos letrados.

En la búsqueda de una poética de la oralidad crítica con estas ideas de lengua, escritura y representación, veo interesante comparar el modo en el que es construida el habla *escrita* en el guión de los personajes de *Deprisa, deprisa* y el habla *performada* por los actores de la película, con el modo en el que se construye el habla de los personajes y actores de una película de «género quinqui» en principio muy similar, como es *Navajeros* (1980) de Eloy de la Iglesia. A mi modo de ver, el «quinqui» es un mito cultural producido por la mezcla de una subjetidad histórica aproximada y el conjunto de representaciones que, como estas dos películas, la hicieron aparecer en el cine[/5/] . En este sentido, podría haberme preguntado por cuestiones tan cruciales como la diferente elección del género de los personajes principales o el desarrollo narrativo de ambas tramas, pero veo especialmente singular el resultado *hablado* de las decisiones constructivas convenidas por director y actores de *Deprisa, deprisa*.

Que casi exactamente por los mismos años en los que el *cine quinqui* traía al oído de las espectadoras de cine del Estado el habla de las juventudes excluidas del orden socioeconómico de los años finales de la Transición, se publicaran los manifiestos y

textos fundacionales del movimiento llamado «Otra sentimentalidad» o «Nueva sentimentalidad» apelando a un estilo conversacional o coloquialista a la medida de un imaginario ciudadano normal, es un hecho que dejo aquí apuntado para ser abordado en otra ocasión, pues reporta con cuestiones claves del armado del recorte visible, nombrable y pensable por los lenguajes de la cultura posfranquista [/6/] .

Tomemos una secuencia similar, y de duración parecida, en las dos películas que vamos a comparar. Tomemos una de las escenas que en ambas películas ocurre en *el mirador* del descampado periférico, allí donde estaría el límite o frontera del castillo de bienestar material que los protagonistas sueñan con asaltar. La escena llega al principio de *Navajeros* (film: min. 7:18-8:38; guión: sec. 9, 12-14) para relatar cómo el protagonista, llamado Jaro, muestra a sus compañeros un arma después de aleccionarlos sobre la necesidad de pasar de los pequeños hurtos a una empresa mayor. En *Deprisa, deprisa* la escena llega después de un gran robo en el que Ángela, la protagonista, ha podido haber matado a un hombre con su pistola recortada (film: min. 60:34-61:45; guión: sec. 39, 91-92).

El primer aspecto verbal que podría saltar a la vista, o mejor dicho, al oído, de la secuencia de *Navajeros* es la desmesurada cantidad de sustantivos pertenecientes al argot juvenil o coloquial. El vocabulario que todos los personajes emplean está tan marcado como para que en menos de un minuto de escena se sucedan unos veintiséis términos de este tipo (*buga, gasofa, rollo, enrolla, costo, marcha, corte, colega, descarao, demasiao*...). En menos de diez segundos se produce un intercambio verbal sobre el porro que los personajes están fumando, que contiene las palabras «dándole», «costo», «calote» y a las que se cualifica con «mu guapo» y «d'abuti»; y en seguida se le añadirán a esta serie de términos «no nos cortes» «un pedo» y «colgaos». En otro de los intercambios de la secuencia, y en apenas un segundo, llegan a coincidir «buga» y «gasofa», es decir, dos términos de un mismo campo léxico en la versión más coloquial posible: «es como cuando nos hacemos un buga, estamos por ahí como gilipollas dando vueltas hasta que se acaba la gasofa ¿y luego qué?» (vid. infra).

La secuencia de tres frases que «buga» y «gasofa» soportan resulta perfectamente plausible para el código verbal que ambas quieren representar, digamos, *fielmente*, pero es precisamente la extrema fidelidad, o cierre estricto del código, la que evita que acontezca algo que no es muy científico llamar «vida» pero que, desde luego, refiere una «viveza» verbal aquí ausente. ¿O acaso puede estar vivo lo que se repite de forma idéntica a sí mismo? La definición etimológica del estereotipo nos remite a un molde tipográfico fijo, del que el cuerpo (de la letra) no puede, pues, salir. Es este efecto *como de fijación* el que se extiende, metafóricamente, hacia «cualquier cosa que se repita sistemáticamente de la misma forma, sin variación». Del mismo modo, me parece que la cualidad estereotipada del vocabulario jergal de *Navajeros* no radica exclusivamente en la acotadísima reducción de la selección léxica disponible para sus personajes al vocabulario típicamente asociado con un lugar social bajo, sino al efecto, extendido, de encerrarlos en la repli-

la potencia significante de la dicción vernácula no va a consistir nunca en normalizar, a posteriori, la representación escrita de un sociolecto hablado anteriormente, sino en precisamente dejar que una y otro se trabajen mutuamente, y en simultaneidad, o correlación no literalista.

/

cación exacta del mismo en cada unidad y segundo de la conversación.

Resulta imposible y absurdo demostrar que esa secuencia de tres frases «puede llegar a ser dicha pero difícilmente se oiría» o «de oírse dicha secuencia, es probable que se tratara de un uso conscientemente subrayado, es decir, artificial» en el transcurso de una situación de habla real, no obstante anoto aquí mi profunda sospecha respecto de algo así como su *efectividad oral*. La misma sospecha que me sugiere una expresión como «hostia, una recortá» dicha ante la aparición de una pistola recortada en las manos de alguien. Parecería más propio del registro oral dejar la frase posada justo después de la interjección, toda vez que la cosa que el sustantivo refiere ya está presente ante los ojos. En todo caso, y dado que la vida es muy amplia, la viveza no puede ser verificada y no es el propósito de este texto separar (la paja) del habla de una situación (¿real?) inexistente (del grano) del habla de una situación fílmica existente, sino atender a la relación entre el guión escrito y su oralización, y entre tal oralización y el habla, o mejor dicho, la *lengua en uso* en dicho momento sociohistórico, para la observación de la representación verbal de unos personajes; dejo aquí simplemente anotado que en la escena del Cerro de los Ángeles de *Deprisa, deprisa* antes citada hasta tres veces se dice «coche» en vez de «buga» y cada vez que aparece un arma (un hacha, un cuchillo) dentro del relato del primer robo de Pablo se añaden una onomatopeya y un gesto que dibuja el uso de las mismas,

de un modo, en mi opinión, notablemente más resonante con el habla de una situación, digamos, real.

La diferencia entre «coche» y «buga» es desde luego tan diminuta e insignificante como para desaparecer en el marco de comparación de dos películas que, en cualquier caso, contienen cantidades ingentes de sustantivos del argot de la época, pero nos sirve para recordar que, por un lado, un sociolecto no puede ser estrictamente acotado más que en términos de análisis estadístico cuya replicación no estadística, sino estética, mediante una construcción desproblematizada, puede tener efectos naturalizadores de lengua, hablante y lugar social como una y la misma cosa, inmutable; y por otro, y de forma aún más crucial para la escritura, que no se requiere de la inclusión de todas las piezas léxicas adscritas a un sociolecto para que éste quede *fielmente* representado.

La *fidelidad* exacta de un texto impreso a un habla real es imposible, a ningún nivel, porque no existe la transcripción exacta entre habla y escritura, en cualquiera de los dos sentidos: del habla al impreso y del impreso al habla. Cualquier sencillo ejercicio de transcripción «palabra por palabra» de un enunciado oído requiere decidir detalles compositivos tales como la puntuación, esto es, la abstracción sintáctica; la división en párrafos, esto es, la secuenciación de la línea argumental; el salto de página, el cuerpo tipográfico, los subrayados, etc. Del mismo modo, cada pronunciación o traslación en habla de un texto anotado obliga a tomar decisiones sobre el tempo de lectura imposiblemente idénticas a las decisiones rítmicas de quien anotó aquellas palabras. Ambas operaciones, del habla a la escritura, y de la escritura al habla, demuestran una *condición textual* articulada. En la medida en que se comprueba que cualquier habla no puede ser representada *literalmente* por la escritura ni cualquier texto impreso puede ser pronunciado literalmente, cualquier escritura consciente de su condición de interfaz sabe que ha de construir un *efecto de transcripción*, si se quiere, más hacia *la oralidad* o más hacia la *literalidad*, en todo caso construido como tensión, composición y palimpsesto.

La idea de *literalidad* como identidad 1 a 1 entre dos niveles de la representación y de la escritura como entidad estable, única, y original está indudablemente asociada al intercambio paradigmático fundado por el alfabeto fonético. Los sistemas de notación no alfabéticos (como los logogramas usados en la escritura de muchas lenguas asiáticas) y las prácticas de escritura a partir de dialectos no sancionados como estándar (cf. Bernstein; y North), mostraron a una parte de la poesía occidental del siglo XX las potencialidades significantes de cualquier construcción verbal desviada de la forma y lengua naturalizadas hasta ese momento como poéticas, para reorientarlas hacia una idea tal vez aún más arcaica, durante siglos reprimida, de escritura no (sólo) como letra impresa. No en vano, y tal como expliqué por extenso en otro lugar («La poesía visual no es visual») a finales del XIX se había desmoronado el verso medido, es decir, la membrana formal codificada para la relación entre las tres materialidades del lenguaje (grafía, gesto, sonido) y que tan virtuosamente filtraba la lengua en poema y el poema en declamación.

En tanto el habla construida por *Deprisa, deprisa* abre el intervalo articulatorio entre

estas tres instancias, liberando la interfaz del habla del gobierno absoluto de la letra impresa, su construcción, de algún modo, resuena con la de las poéticas del siglo XX que de hecho disponen la escritura como remediación material, o marcación artificial, entre grafía y sonido, sonido y gesto, gesto y grafía, expandiendo la noción de escritura (gráfica) hacia el descubrimiento de la temporalidad y espacialidad exterior de la letra alfabética y la consecuente reinvención de la función/fetiche del texto impreso, la partitura y el guión respecto de su oralización/interpretación/performance por los cuerpos y comunidades de escucha. Si algo nos enseñan las formas verbales de estas corrientes artísticas, es que la potencia significante de la dicción vernácula no va a consistir nunca en normalizar, *a posteriori*, la representación escrita de un sociolecto hablado *anteriormente*, sino en precisamente dejar que una y otro se trabajen mutuamente, y en simultaneidad, o correlación no *literalista*.

La *fidelidad* de la representación verbal construida por *Navajeros* está delimitada sobre el cierre de una selección léxica no sólo restringida sino estabilizada, y en este sentido, y de forma análoga al sociolecto sancionado como estándar, «normalizada» como el sociolecto del lumpen-proletariado. Pero el modelo de representación realista que, como *Navajeros*, fía su *ficcionalización* de la oralidad al filtrado sistemático de las unidades léxicas individuales por el vocabulario acotado para el registro coloquialista, corre el riesgo de orientar el conjunto de la lectura hacia los significados socialmente convenidos para las mismas, reduciendo la significación a un asunto de semántica autónoma, independiente de cualquier (mínima) elección (consciente) de sus personajes. Dicha orientación-hacia-el-sentido cualifica una idea muy extendida de la lengua como vehículo de transporte de significados pre-existentes y de la escritura como transcripción secundaria de esa lengua, borrando el proceso y materialidad de la significación. Para transportar informaciones, tramas y significados en principio similares a los de *Navajeros*, la representación verbal de *Deprisa, deprisa* se levanta, además de sobre un vocabulario marcado, sobre elementos morfosintácticos y fonéticos cuya condición, digamos, *extraléxica*, redirige un tanto más nuestra atención desde el sentido hacia la materialidad lingüística y el carácter construido de la significación.

Dos de las marcas sociolectales más fuertes de la lengua de los personajes de *Deprisa, deprisa* son el «ejque» y el loísmo. Una, marca fonética; la otra, morfosintáctica. En ambos casos se trata de rasgos característicos de dialectos propios de la franja sur de la meseta, vetados por las normas de corrección escrita del castellano. Ninguno de los dos, de hecho, se halla pre-escrito en el guión. Si aparecen en el film es porque se le permite al cuerpo de los actores emitir las frases en la forma que ellos tienen de pronunciarlas. En tanto se trata de partes verbales propias de una lengua que vive y trabaja en el cuerpo de quienes la hablan, cuando aparecen potencian la emergencia de un significante más allá, o más acá, de los mensajes que están emitiendo e intercambiando, de modo que no sólo se vea

el resultado informativo (o mensaje) de la transacción, sino que se oigan *los metales de las gargantas, lenguas, tabiques, narices y glotis*, y hasta *la érotica*, que lo fueron trayendo a término.

Estoy hablando, claro, del acento y el dialecto como volúmenes, pliegues y relieves de la lengua en la voz hablada, un poco como cuando Roland Barthes habla del «grano de la voz» en la voz cantada como «la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna» para, así, poder analizar la música de su época sin connivir con la ideología de la comunicación y la expresión. A pesar de que las voces de este par de objetos que estamos analizando no estén, como las que Barthes analiza, *puestas hacia la lengua y hacia la música* —porque ni siquiera se trata de recitados de poemas que se pongan a favor o a la contra de una prosodia concreta—, sus texturas también se ven sometidas a una cultura que concibe la lengua al servicio del mensaje y reparte de antemano los papeles de interlocución, sancionando como «buena dicción» aquella que cumple con la nitidez de la consonantes, controla el desgaste de las vocales, pauta velocidad y pausas para la emisión fluida de las frases y el consiguiente dominio de la respiración, excluyendo como bajas e incorrectas las dicciones que no cumplen con las normas dialectales y/o de pronunciación aunque estén vivas y activas en otros parámetros. Pero es precisamente ese espacio de tensión y subrayado al detalle de la materialidad de la lengua donde emerge una significancia un poco más densa y singular, menos estereotipada, una presencia algo más, o algo menos, representativa que aquella producida por la abstracción de una identidad social a partir de un número cerrado de palabras (y sus sentidos convenidos).

La comprensión del «grano» barthesiano de forma expandida, y en un doble sentido, como marca del cuerpo que habla en la lengua y como marca de la lengua en la voz que habla (y hasta como marca del cuerpo en cada gesto de inscripción, contenga o no contenga voz [7]), nos permite entender por afuera de las normas de corrección lingüística, y los valores culturales (clasistas) a ellas aparejados, por un lado, la resonancia del habla de los personajes de *Deprisa, deprisa*, y, por otro, el ahuecamiento del habla de los de *Navajeros*. Y esto no depende tanto, o no depende exclusivamente, del origen social de los actores de uno y otro film, sino de cómo cada film compone el artificio entre lengua, cuerpo y voz. Es decir, de cómo *se escribe* su oralidad. Claro que para ello es preciso sospechar de las nociones más extendidas sobre escritura y oralidad, y acercarse a una idea de escritura y textualidad próxima a la enunciada por Roland Barthes (y otros postestructuralistas como Kristeva, Derrida, Deleuze y Guattari...).

Me refiero a una idea de escritura o *archiescritura* (Derrida) que comprenda escritura y oralidad no como dos dominios aislados sino como especies de la lengua que conforman palimpsestos en cada operación textual (ya sea anotada en un papel o hablada). Es una comprensión de la escritura expandida más allá o más acá de la notación gráfica la que nos permite, a su

vez, entender a un poeta como David Antin, conocido por escribir sus libros de poesía a partir de la reelaboración de las transcripciones de sus «talk poems», cuando afirma que el meollo de la diferencia entre las culturales orales y las culturas alfabetizadas no pivota sobre la evidente ausencia de un sistema de notación en las primeras, sino sobre las diferentes estrategias compositivas de que disponen en relación a las que él prefiere llamar «culturas literales».[/8/] Un poeta que, como él, es frecuentemente clasificado como «oral», prefiere, de hecho, subrayar como más determinante para el dominio de la poesía, el uso de estrategias, posiciones y procedimientos «vernaculares», especialmente si suceden al interior de las culturas más fuertemente literales o, como yo llamaría aquí, *literalistas*.

La resonancia del habla de *Deprisa, deprisa* se debe, entre otras cosas, a que la *performance de la palabra* de los actores está liberada de la fidelidad literalista a la letra impresa en el guión. En el film de Saura la letra reina pero no gobierna la puesta en escena verbal. Tal como relata la actriz Berta Socuéllamos, y a poco que se contrasten el guión y los parlamentos de la película, se constata que dicha oralización se construyó no como transcripción alfabética de 1 sonido por 1 letra, *letra a letra*, sino como correspondencia abierta entre «guión» y «forma de ser», es decir, como habla reencarnada y rehecha en la lengua de quienes iban a hablarlo y en el ritmo de sus cuerpos, antes y durante la ejecución:

> Sí, yo me parezco mucho a mi personaje, Ángela, me refiero a su forma de ser. Es un personaje a la vez muy singular y muy complicado. La verdad es que todos los diálogos y escenas de la película los volvimos a crear nosotros hablando con Carlos, para que se correspondiesen más con nuestra forma de ser. Del guión original sólo queda la primera escena del bar, que a mí me aterroriza, y algunas cosas más. (Berlanga, 26)

La liberación de la letra impresa le ofrece al cuerpo de los actores de *Deprisa, deprisa* una *performance de la palabra* adecuada para abrir el grano de la voz hablada, porque permite la variación dialectal (de, por ejemplo, el sistema pronominal) y la impregnación del acento propio sobre el tono del dialecto estándar con que tendemos a oralizar cualquier texto impreso (precisamente por naturalizar el dominio impreso como dominio normalizado). La liberación de la letra impresa también les permite abrir en su cuerpo una velocidad de pronunciación y una gestualidad *a ritmo* imposiblemente literalista. Un ritmo vivo, pulsional. Un tempo de habla que, a mi modo de ver, contiene gran parte de la belleza del film de Saura. Se trata de un tempo encarnado en el cuerpo de los actores, que van tomando del tiempo en vivo unas pausas, entre las que van fijando onomatopeyas («pa pa pa», «ñiuuuu», «raca») y modismos («demasiao») en cantidades y ritmos, cantidades rítmicas, imposibles de preescribir por guión alguno (sec. 23, 48-56; min. 30:23-35:45). Al contrario, la interpretación oral de *Navajeros* sigue el ritmo marcado por la pronunciación literalista de la frase anotada en el guión. Se trata de un ritmo dictado por *el pie de la letra*, de pausas convenidas por los puntos y las comas, completamente

ausente del ritmo del cuerpo que las habla, hasta el punto de que, en el caso de algunos actores, el cuerpo de la voz que dobla ni siquiera se corresponde con el cuerpo al que atendemos en pantalla. Por ejemplo, la voz del inexperto protagonista del film de Eloy de la Iglesia fue sustituida por la voz del actor profesional Ángel Pardo, debido a la mala dicción que tenía el chico.

El ritmo ganado por el cuerpo y el habla al gobierno transcriptivo de letra es el que abre en la lengua de *Deprisa, deprisa* estructuras sintácticas anómalas para las normas de corrección escrita, que, en ningún caso, han de ser confundidas con la *escritura toda* (en los términos expandidos que ya estamos manejando), tal y como cierta poesía discursiva acrítica con la «estructura de frase normal» o sintaxis normalizada para la transferencia de informaciones reproduce en el dominio impreso[/9/] . Tanto para la poesía que aspire a un uso crítico del habla, o *lengua en uso*, como para cualquier objeto artístico que pretenda (re)presentar unas lenguas, por ejemplo un guión de cine, se podría, como mínimo, considerar, que nada hay más ajeno a la forma oral que la fluidez sintáctica, ni nada menos útil a fluidez de la narración oral *en directo* que la imposibilidad de yuxtaponer, ensamblar y repetir. La fluidez sintáctica es propia del formato de la prosa y del registro escrito, pues el protocolo de la escritura otorga el tiempo de elaboración, el borrado de las huellas de la *disfluencia*, mediante la edición y corrección, mientras que el habla es editada y corregida en *tiempo* real y a la vista de todos. La fluidez sintáctica también es característica del registro oral de sociolectos muy letrados y disciplinados, que no son, en ningún caso, los que *Deprisa, deprisa* y *Navajeros* pretenden representar.

Atendamos un segundo a este nivel sintáctico. Comparemos la hechura de las oraciones pronunciadas por Jaro y las del Meca en la escena del descampado:

> Que sí, colegas... Que si empezamos a estar todo el día colgaos, no salimos de esta ruina en la puta vida. [...] ¿Cómo que marcha? Tenemos que hacérnoslo bien. Estoy hasta los huevos de pegar tirones, de reventar cabinas y de todas esas chorradas. [...] Es como cuando nos hacemos un buga: Estamos por ahí como gilipollas dando vueltas hasta que se acaba la gasofa.. y luego ¿qué? [...] ¡Claro, como a ti no te falta de ná... vienes aquí a marcarte el rollo y ya está! Pero nosotros... [...] ¡Cojonudo Butano! Tú me entiendes [...] Eso no importa ... pero ahora con esta cacharra nos lo vamos a hacer muy distinto... ¡Se acabó el ir de pringaos...! (Jaro, *Navajeros*, min. 7:42-8:27)

> Normal van como locos están locos por llegar a casa que la mujer los abra la puertecita los dé un besito los pregunte qué pasa Juan qué tal el trabajo y el tío to sudando bien bien un poquito cansao luego le enciende la tele ya los niños ya está el lío armao se lía a bofetadas con el niño que si te voy a dar un guantazo yo? vamos yo los mataba yo te juro que los mataba. (Meca, *Deprisa, deprisa*, min. 60:54-61:22)

Las oraciones de la película de *Navajeros* aparecen bastante enteras e hiladas en

comparación con las interrupciones que van entrecortando las frases de *Deprisa, deprisa*. El anacoluto, la interrupción del hilo discursivo o incongruencia del hilo sintáctico, es un fenómeno que no aparece en los 45 segundos del parlamento del Jaro, como tampoco la yuxtaposición. El efecto oral ganado por el rasgo coloquialista de los sustantivos individualmente se pierde, en parte, por estar constreñido en el interior de una estructura de frase normalizada por y para la *norma escrita*. Los dos fenómenos, tan característicos del habla, sí acontecen, en cambio, durante los veintiocho segundos del parlamento del Meca. El Meca está yuxtaponiendo oraciones con y sin conjunción copulativa (y); recortando al sujeto de un verbo que no concuerda porque pertenece a otra frase de tipo lexicalizado («ya está el lío armaó»), e incrustando sin verbo «decir» las frases que imagina dichas por el sujeto descrito, que es, por cierto, una suerte de némesis de su personaje: el trabajador de clase media serializado por el consumo y la oficina.

Los usos del Meca podrían ser tachados de incorrección gramatical y adscritos al habla inculta del tipo de sujeto al que está representando, pero a poco que se atienda a cómo van desencadenando los eventos del relato, puede observarse que están generando una forma verbal bien interesante. Me refiero a cómo las dos marcas morfológicas que prevalecen, el loísmo y los diminutivos, componen, a un tiempo, el ritmo sonoro y el desarrollo semántico del conjunto de las frases, pues *riman* los complementos indirectos en un género masculino que es el protagonista de la descripción (los abra, los dé, los pregunte), al tiempo que *riman* en diminutivo las ridículas posesiones del pobre tipo (la puertecita de una casa, el besito de una mujer, el poquito de cansancio), de un modo tan rico semióticamente que sería bien ruin reducir a mera incorrección o, peor aún, a la parodia de una clase social. Que el complemento indirecto tome la forma normativa («le enciende») cuando se da un cambio del número del pronombre (los > le), es una variación que podría, de nuevo, fácilmente adscribirse a la inestabilidad propia del habla iletrada, pero habría por lo menos de ser contrastada con el hecho de que tiene cierta funcionalidad para el relato. Me refiero a que cuando el Meca pasa de «los» a «le» está, además de cambiando el número, concretando a «Juan» como uno de los miles de oficinistas genéricos que recorren la circunvalación para llegar a pisos similares, con esposas similares, e hijos similares. Es decir que, como mínimo, podríamos pensar en estos usos como estrategias compositivas vernaculares, hechas a partir de la flexibilidad del sistema pronominal disponible para el habla de Jesús Arias Aranzueque, el actor que interpreta al Meca.

¿Pero cómo podría este habla ser siquiera concebida por algo así como una guionista? Es decir, ¿cómo podría esta lengua ser pre-escrita? He aquí el problema de la anterioridad/posterioridad a la que nos obliga una idea de la lengua completamente escindida, binarizada y jerarquizada en un habla pura y primigenia que *sólo después* pasa a escritura, un significante secundario que transporta un significado pre-existente, una letra que se troca por un sonido, etc. Una *anticipación* completa resulta tan imposible como una completa *posposición*, en la medida en que, tal y como venimos apuntando, la condición de interfaz de la escritura precisamente consiste en la permanente transliteración hacia uno y otro lado. Por más que una guionista se esmerara en transcribir fielmente cada

Tanto para la poesía que aspire a un uso crítico del habla, o lengua en uso, como para cualquier objeto artístico que pretenda (re)presentar unas lenguas, por ejemplo un guión de cine, se podría, como mínimo, considerar, que nada hay más ajeno a la forma oral que la fluidez sintáctica, ni nada menos útil a fluidez de la narración

/

detalle de un parlamento oral así sucedido y la directora se ocupara de hacer a la actriz pronunciar dicho texto letra por letra, del habla a la escritura, de la escritura al habla, y del cuerpo al habla, se abriría un intervalo o diferencial o articulación imposiblemente literalista: únicamente escribible como correlación si quien lo hace es consciente de la ficción de *oralidad* o *literalidad* que se está generando a un lado y otro de la interfaz.

Cuando se buscan estas líneas del parlamento del Meca en el guión de la película, se observa que no coinciden exactamente con las frases oralizadas, y que, pese a su tono coloquial, ofrecen fluidez sintáctica y alta corrección gramatical. Si comparamos el parlamento del Jaro con la parte del guión que lo preescribe, obtenemos una similitud de otro tipo, más idéntica que simétrica, más literalista, menos abierta a la variación. Las sobreescrituras de la versión oral de *Navajeros* sobre el guión son más imperceptibles («cómo que», «por ahí», «claro»), y están menos relacionadas con fenómenos de pronunciación (salvo el «ná» y pequeños matices en la ese interior de «hacérnoslo» o en la velar de «huevos»), sintaxis y composición, que las de *Deprisa, deprisa*:

> Que sí, colegas... Que si empezamos a estar todo el día colgaos, no salimos de

> esta ruina en la puta vida. [...] ¿Marcha? Tenemos que hacérnoslo bien. Estoy hasta los huevos de estirones, de reventar cabinas y de esas chorradas... [...] Es como cuando nos hacemos un buga: Estamos dando vueltas como gilipollas hasta que se nos acaba la gasofa.. y luego ¿qué? [...] ¡Vale, Pesicolo! Como a ti luego no te falta de nada en tu casa, vienes aquí a marcarte el rollo y ya está. Pero nosotros... [...] ¡Cojonudo Butano! Tú me entiendes [...] Eso no importa ... pero ahora con esta cacharra nos lo vamos a hacer muy distinto... ¡Se acabó el ir de pringaos...! (Jaro, *Navajeros*, sec. 9; 13-14)

> Terminan de trabajar todas las horas del mundo y les falta tiempo para ir corriendo con sus mujercitas. Y a poner la Tele... ¡Qué mierda de tíos! (Meca, *Deprisa, deprisa*, sec. 39, 91-92)

En la comparación podemos observar cómo la información del guión de *Deprisa, deprisa* es perfectamente transmitida e, incluso, son mejorados sus matices y afiladas sus implicaturas por la versión oral. También podemos fijarnos en cómo el actor ha tomado del guión el diminutivo de la palabra «mujercitas» para multiplicarlo y desplazarlo a su antojo a lo largo del parlamento sin, precisamente, usarlo para dicho término.

La simetría informativa demuestra que la correlación entre versión oral y versión escrita puede ser perfectamente producida por afuera de la estructura de frase normal sin que, en modo alguno, se pierda el sentido. La multiplicación del morfema diminutivo es un efecto *sobreescrito* por el habla en el guión, que demuestra la imposibilidad de distinguirlo como propio de una oralidad plenamente autónoma, ni mucho menos espontánea. Es decir que, en uno y otro sentido, hay remediación, transliteración hacia el oral y el escrito, uso articulado de ambas especies, pero no hay, y esto es crucial, gobierno absoluto de la plantilla impresa sobre la oral. De hecho es la infidelidad transcriptiva, o mejor diríamos, correlación expandida, entre habla y guión, la que en *Deprisa, deprisa* va desplegando una significancia más allá o más acá de la malla semántica desplegada por su léxico, además de una *ficción oral*, si se quiere, más *leal* (que fiel) a la realidad.

La diferencia fundamental entre cómo construye el habla una película y cómo lo hace la otra de algún modo estriba en elementos tan difíciles de aprehender como lo puedan ser aquellos *como de ritmo* y *como de elección*. Como si los personajes fueran personas capaces de hacer mínimas elecciones, variaciones, y requiebros verbales y, en consecuencia, no sólo verbales. Como si la lengua estuviera, como de hecho está, inscrita en el cuerpo (de cualquier hablante, también en el de los actores), y, por eso, se va ajustando a lo que el cuerpo propone y pide, antecede incluso, sin conocer qué se dirá, es decir, cuando menos, al ritmo de la respiración, la pronunciación, y las potencias e impotencias de la memoria, que van determinando un cierto balanceo, un estilo incluso, una cierta *pluma*, es decir, una combinación de artificio y pulsión que sobreescribe en el cuerpo una gestualidad, en la voz un cuerpo, y en la escritura una voz. Una toma múltiple de la/s palabra/s a la contra, al derecho y al envés de las restricciones de uso con que el campo social la/s regula.

Al igual que en *Navajeros* la música suena de fondo y en *Deprisa, deprisa* la música casi siempre es elegida por algún personaje que quiere bailarla o escucharla, la lengua de la primera les viene dada a sus hablantes desde afuera, mientras que la lengua de la segunda parece que les es quizá no más propia, pero sí un tanto más cercana. Como si los hablantes, o mejor, como si cualquier hablante tuviera, además de algo (un mensaje) para decir en una lengua y un vocabulario tasado al precio de la escolarización, *agencia lingüística*, es decir, aquí, y en resonancia con la noción de «agencia política» de Judith Butler, capacidad de transformarla, siendo que la lengua no se domina ni está distribuida en igualdad, y ofrece, por lo tanto, permanentes tensiones de propiedad, apropiación, reapropiación y desposesión.

A cierto grado de abstracción, y desde cierta posición, es la recreación de la agencia lingüística que todo ser hablante, venga de donde venga, y sea quien sea, contiene en tanto que tal, la que podría cualificar la diferencia entre una «toma de la palabra» y un «dar voz». La de «la toma» sería una política de la representación y (hasta de la poesía), y una poética de la escritura (y hasta de la política), para la cual ni el hablante posee del todo una lengua que
es, antes que nada, social, ni la lengua es del todo independiente del uso que cada hablante va elaborando en ella; por lo que uno y otra, otra y una, van transformándose a sí mismos, y al poder social que los regula, a distintas intensidades. Se trata de una poética un tanto diferente a aquella que encierra la voz del (hablante) subalterno y el hablante (letrado) en la fidelidad transcriptiva de unos significados autónomos del proceso de habla, lectura y escritura en las lenguas en que ambos se constituyen como sujetos, y además, incluso, como comunidad y, por lo tanto, como conflicto, en vez de como estereotipos pre-clasificados, victimizados por su habla, pasivizados. A cierto grado de abstracción, y desde cierta posición, es dicha toma o agencia o activación de la conciencia e iniciativa lingüística de cualquier hablante respecto de la *lengua en uso* adentro y afuera del texto que esté leyendo/oyendo /atendiendo/performando, el efecto que la poesía intensifica y propicia.

Si hay una pasión que subyace a la lectura de textos, audiotextos y emisiones verbales de todo tipo en al menos tres lenguas oficiales y varios lectos indisciplinados (gallego, *creol*, castrapo, inglés, spanglish, francés, castellano, andaluz, ...) y a la escritura de toda clase de textos durante los cinco años de vida de nuestro Seminario, es la que adhiere, por un lado, a la necesidad de recuperar la iniciativa lingüística que nos ha sido arrebatada por, entre otras instancias, las corporaciones de la información y las instituciones de normalización lingüística, y, por otro, a una noción de la poesía como vía privilegiada contra la pasividad lingüística, en tanto se trata del arte verbal más sofisticada (por lo dedicada, esforzada y concentrada).

Madrid 2017

===/ **María Salgado**

procedencia

Revista Re-visiones #7 (2017). Este texto es una versión reducida y reescrita de un *paper* que presenté en The 48th Northeast Modern Language Association Annual Convention (Baltimore, Estados Uni- dos, 23/3/2017), dentro del seminario titulado «Poetics of Precarity/Precariousness in Contemporary Spain and Southern Europe». Mi texto formaliza como artículo algunas ideas que fueron trabajadas como conversación a lo largo de numerosas sesiones del Seminario Euraca, cruzándolas con mi proyecto de investigación en las poéticas *orientadas al lenguaje* del siglo XX, mi práctica como poeta, e ideas que traje a la luz gracias, también, a los trabajos y conversaciones mantenidos en el taller «El habla es el mar, la poesía es la pesca» (Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, primavera de 2016). El Seminario Euraca es un dispositivo de investigación en lenguas y lenguajes, principalmente el poético, que toma el presente de crisis al sur de Europa como objeto eminente de discusión. La palabra «euraca» es un calco del término despectivo «sudaca».

bibliografía

Antin, David y Charles Bernstein. *A conversation with David Antin*. New York: Granary Books, 2002

Berlanga, Jorge, «No soy una pistolera». Entrevista a Berta Socuéllamos. Fotogramas, Año 35, Segunda época, nº1666 (agosto 1981), 26-27. Online:
https://mundolumpen.files.wordpress.com/2015/02/fotogramas_n1665_agosto19811.jpg

Bernstein, Charles. «Poetics of the Americas». *My Way: Speeches and Poems*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999.

Barthes, Roland. «El grano de la voz» (1972), en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1986. 262-271.

Butler, Judith. «Introducción. De la vulnerabilidad lingüística». *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 2004 (1997).

De la Iglesia, Eloy. *Navajeros*. 1980. Film.
_____. y Gonzalo Goicoechea. *Navajeros*. Fotocopiadora: RANKX-XEROX 3450. DL: 14.3485-1980.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

Labrador, Germán. «La habitación del quinqui. Subalternidad, biopolítica y memorias

contrahegemónicas, a propósito de las culturas juveniles de la Transición española». Joaquín Florido Berrocal, Luis Martín-Cabrera, Eduardo Matos-Martín y Roberto Robles Valencia (eds). *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición española.* Granada: Constelaciones, 2015. 27–64.

North, Michael. *The dialect of Modernism. Race, Language & Twentieth-Century Literature.* New York, Oxford: Oxford University Press, 1994.

Saura, Carlos. *Deprisa, Deprisa.* 1981.
_____. *Deprisa, Deprisa.* Madrid: Elías Querejeta, 1980. Fotocopiadora OFIMO – Modelo Nashua 1215 nº 06658. DL: M-I4960-1980.

Salgado, María. «La poesía visual no es visual. El artificio poético del siglo XX a partir del problema de la poesía visual». *Hispanic issues online*, en prensa.

notas \

/1/ Acerca del corte de transmisión entre las culturas comunitarias campesinas y proletarias del primer tercio del siglo XX y las culturas transicionales peninsulares sobre la égida de un éxodo rural masivo y el desarrollo de una cultura de consumo, leímos algunos trabajos del historiador Pablo Sánchez León, como, por ejemplo, «Encerrados con un solo juguete. Cultura de clase media y transición» (*Mombaça*, n.º 8 (2010), 11-17) y «Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura generacional de la transición española» (Kamchatka, n.º 4 (Diciembre 2014), 63-99); además de los ensayos clásicos de Pasolini recogidos en *Cartas luteranas* (1975) y *Escritos corsarios* (1975).

/2/ El verso en cursiva es paráfrasis de un verso del poeta argentino Washington Cucurto en un poema de *La pajarera de Once* titulado «¿Quién soy?»: «Soy tan joven y fuerte que no tengo pasado» (Bahía Blanca: Vox, 2012).

/3/ En la presentación del Seminario pusimos como ejemplo paradigmático de esta operación de vaciado de contextos las fotografías de jóvenes sobre fondo blanco que componían el reportaje de Carmen Pérez-Lanzac en El País titulado «Generación nimileurista» (12/3/2012). Sobre este mismo reportaje vuelve y amplía Luis Moreno-Caballud en su *Culturas de cualquiera. Estudios sobre democratización cultural en la crisis del neoliberalismo español* (Madrid: Acuarela libros, 2017).

/4/ El 15 de mayo de 2011 tuvo lugar en Madrid una manifestación muy concurrida que reclamaba una salida social a la crisis y un cambio profundo de los mecanismos de participación política existentes, «una democracia real». Al término de la manifestación varios cientos de personas cortaron Gran Vía y Preciados y unas cuantas decenas decidieron acampar en la Puerta del Sol, tal y como venían sucediéndose las tomas continuadas de la plaza en países del mundo árabe desde diciembre de 2010. La asamblea general convocada por los acampados el lunes 16 contó con centenares de participantes; el desalojo posterior, de

madrugada, motivó que el martes 17 en la Puerta del Sol se concentraran miles de personas en repulsa, y creciera de forma exponencial el tamaño de la acampada. Nuevas acampadas proliferaron en otras plazas dentro y fuera del estado. La toma la Puerta del Sol por la ciudadanía duró un mes, tras el cual la Asamblea General decidió continuar la actividad política en los barrios y las calles.

/5/ Para una caracterización cultural y sociológica del mito del quinqui, cf. «La habitación del quinqui» de Germán Labrador Méndez (2015).

/6/ El giro antirretórico y neofigurativo que comienza a instituirse a partir del manifiesto de la «Otra Sentimentalidad» publicado en 1983 en El País por Luis García Montero, y refrendado por Álvaro Salvador y Javier Egea suprime cualquier rastro del textualismo que recorrió la escritura de poesía en España entre 1964 y 1972. La lengua *otrosentimental* es un compendio idealizado del léxico más suave y homogéneamente estereotipado como «de la calle», que suena bastante poco verosímil en la medida en que, por ejemplo, apenas sí trastoca las melodías líricas de la poesía española tradicional, el endecasílabo especialmente. Puede consultarse este manifiesto y un par de textos críticos más, además de poemas representativos, en la antología de Francisco J. Díaz de Castro *La otra sentimentalidad. Estudio y antología.* (Barcelona: Fundación José Manuel Lara, 2003).

/7/ «El "grano" es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta» (Barthes, 270).

/8/ «David Antin: […] I tried to replace the theory of the primitive by offering a theory of the difference between "oral societies" and "literal societies" based on a more general notion than the simple and obvious question of "writing" versus "non-writing" —a distinction between a society that was commited to processes and a society commited to objects. It went on to make the case that innovation probably proceeded more fluidly, casually and regularly in oral societies, where you learned how to make a pot or a canoe or a spear thrower by learning the right way to make it rather than by copying an idealized standardized object. […] Charles Bernstein: Finally, there is the insistence of the vernacular in your work —vernacular essays, vernacular poems— vernacular thinking, which is not just a matter of vocabulary or syntax but of composition. This insistence on the vernacular is, as you suggest, in Stein and also Williams, and is in that sense fundamental to radical modernist writing. Here again the relation of "speech" to "writing" is complex and productive […] David: […] the "oral" conceived as embracing all the ways of organizing behavior relying upon the wide range of mental and physical procedures (including body learning) we can call remembering; and the "literal", which includes the whole range of procedures laying access to some form of "recording" or spatialization of memory, including drawing and mark-making of any sort, and perhaps also nonspatialized but ritualized repetitional, recitational memorizing […] Memorizing isn't remembering, and recording is remembering.» (2002, 49-52; el subrayado es mío).

/9/ Aunque «estructura de frase normal» es un sintagma de uso común, lo tomo prestado precisamente de uno de los ensayos más conocidos del (heterogéneo) movimiento poético norteamericano LANGUAGE, que desde finales de los años 70 elaboró una crítica de las prácticas poéticas poco atentas a la materialidad de la lengua y la naturaleza construida de la poesía: «There are "worlds conceived in language/men not dreamed of." We don't know the restrictions imposed by speech pattern / conventions, though those involving e.g. normal sentence structure thought required to 'make sense' start to show, won't until a writing clears the air» (Robert Grenier, «On Speech». *This*, 1 (1971)).

